



## MODERNISMO CULTURAL E HISTORIAS LOCALES

Intercambios estéticos y simbólicos en la gráfica de

Vicente do Rego Monteiro

[elenaluce@hotmail.com](mailto:elenaluce@hotmail.com)

María Elena Lucero<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de Rosario

### Resumen

A partir de los años 20 se desplegaron movimientos artísticos en Latinoamérica caracterizados por su perfil identitario y rupturista. En Brasil un grupo de artistas nucleados en torno al modernismo bucearon en las raíces nativas y en tradiciones culturales regionales previas a la colonización. El artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro produjo numerosos dibujos en dos espléndidos libros: *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone* de 1923 y *Quelques Visages de Paris* de 1925. Este artículo propone reflexionar sobre la incidencia de los diseños de la cultura Marajoara en la gráfica de Do Rego Monteiro, bosquejando una serie de herramientas devenidas de la antropología brasileña y entablando vínculos entre aquellas producciones visuales y la historia local. Estos intercambios estéticos y simbólicos le otorgan a las imágenes el valor de una importante fuente documental sobre las relaciones entre centro y periferia (paradigma que también será discutido), entre vanguardias europeas y latinoamericanas.

### Palabras Clave

Vicente do Rego Monteiro - Modernismo - Estética - Historia - Marajoara

<sup>1</sup> Doctora en Humanidades y Artes, Mención Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX. Profesora dictante de la Maestría en Educación Artística y del Doctorado en Humanidades y Artes, UNR. Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, UNR. Miembro fundadora de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Investigadora en el Programa de Posdoctoración de la UNR con el proyecto "De Brasil a Cuba: itinerarios decoloniales". Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil. Autora de artículos publicados en revistas especializadas y de ponencias académicas presentadas en el país y en el exterior. Sus investigaciones se focalizan en la cultura visual latinoamericana, el pensamiento decolonial y el feminismo.



## CULTURAL MODERNISM AND LOCAL HISTORY

Aesthetic and symbolic exchanges in the works of

Vicente do Rego Monteiro

[elenaluce@hotmail.com](mailto:elenaluce@hotmail.com)

María Elena Lucero  
Universidad Nacional de Rosario

### Abstract

As from the 1920s, Latin America saw the development of artistic movements characterized by their identity-based, groundbreaking nature. In Brazil, a group of artists centered around modernism delved into pre-colonization native roots and regional cultural traditions. Vicente do Rego Monteiro, from Pernambuco, provided numerous illustrations for two splendid books: *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone* (1923) and *Quelques Visages de Paris* (1925). This article is aimed at reflecting upon the influence of Marajoara culture designs upon do Rego Monteiro's work by drafting a series of tools derived from Brazilian anthropology and building links among such visual productions and local history. These aesthetic and symbolic exchanges provide images with the value of a significant documentary source about the relations between center and periphery (a paradigm that will also be discussed) between European and Latin American avant-gardes.

### Key Words

Vicente do Rego Monteiro - Modernism - Aesthetics - History - Marajoara

## Introducción

La ruptura vanguardista en Latinoamérica se localizó con mayor intensidad en las primeras décadas del siglo pasado, momentos de fermento estético e intelectual en el que surgieron formaciones de grupo que disputaron sus ideas en el campo artístico:

*“En el panorama cultural de los años 20 y 30 se revelaron pronunciamientos y enunciados vinculados a la política, la ética y la estética, englobados en una dimensión utópica que adquiere visibilidad a partir de manifiestos, proclamas, programas o revistas. En ese marco surgió el modernismo<sup>2</sup> brasileño, el cual promovió un cambio ostensible y necesario en el ambiente intelectual que merecería ser valuado con nuevos ojos. Pero más que ahondar en una nueva representación de aquella ruptura e interrogarme sobre su pertinencia actual, me inclino por una tarea más inmediata, que consta en indagar con mayor profundidad las aristas potentes que orillaron aquellas búsquedas artísticas”<sup>3</sup>.*

Del 13 al 17 de febrero de 1922 se concretó la Semana del Arte Moderno en San Pablo, Brasil, evento simultáneo a los festejos del Centenario de la Independencia nacional y desarrollado en las tres Salas del Teatro Municipal de San Pablo<sup>4</sup>. El mismo día 13 el poeta Graça Aranha inauguró la Semana señalando el dinamismo del arte brasileño, el carnaval y los paisajes, en contraposición a la obsolescencia de la academia. Dos días después Paulo Menotti Del Picchia, artista y periodista brasileño, dictó una conferencia utilizando expresiones comparativas donde celebraba la velocidad del mundo moderno en desmedro de la tradición romántica, personificada como una 'mujer tuberculosa'. A diferencia de la vanguardia europea, el modernismo brasileño no intentó arrasar con su pasado histórico sino que buscó vivificar las propias raíces culturales y dialogar con ellas. La Semana de 1922 convocó a escritores como Mário y Oswald de Andrade, y a artistas visuales como Vicente do Rego Monteiro, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, John Graz, Martin Ribeiro, Zina

<sup>2</sup> El término modernismo alude en general a emergentes culturales vinculados con mecanismos de transformación y cambios ligados a la modernidad, con la novedad, la experimentación, aunque sin llegar al perfil altamente rupturista de la vanguardia. Sin embargo, el modernismo en Brasil fue incluido en los movimientos vanguardistas iniciados a partir de 1922 por el tono disruptivo que manifestó en relación a la tradición. Véase en Aguilar, Gonzalo, “Modernismo”, en Altamirano, Carlos, director, *Términos críticos de Sociología de la cultura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, 180.

<sup>3</sup> Lucero, María Elena, “La apertura modernista”, en *Tarsila modernista desde América contemporánea*, Nuevas Lecturas de la Historia N° 36, Revista de la Maestría en Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Búho Editores, 2015, 49.

<sup>4</sup> Fue divulgada en la prensa como ‘A semana futurista’.

Aita, Yan de Almeida Prado, Victor Brecheret<sup>5</sup>. La afrenta modernista en San Pablo activó el componente primitivista revalorizando la matriz ritual indígena de la geografía brasileña, hecho que derivó, por ejemplo, en la emergencia del movimiento antropofágico, observado como un segundo momento de los movimientos de vanguardia en América Latina<sup>6</sup>. Esta apropiación ha sido claramente visible tanto en la propuesta literaria de Oswald de Andrade (*Manifiesto Pau Brasil* de 1924 y *Manifiesto Antropófago* de 1928), en las sugestivas telas de Tarsila do Amaral ("Abaporú" de 1928 y "Antropofagia" de 1929) como en los dibujos de Vicente do Rego Monteiro realizados en París en 1923 y 1925. Si bien la poesía de Oswald y su recuperación del tropo caníbal marcaron la etapa vanguardista, el desarrollo gráfico de Do Rego Monteiro exhibió muestras de una profunda relectura de la estética indígena en clave moderna, anticipándose algunos años al estallido de la antropofagia oswaldiana<sup>7</sup>. De acuerdo a Jorge Schwartz<sup>8</sup>, en la Semana del 22 la brasilidad como punta de lanza de la vanguardia encontró su sentido en la confrontación con la ideología racista o el determinismo biológico. La visualización decimonónica sobre el indígena había proyectado un sentimiento de inferiorización. Aún en 1918 la perspectiva peyorativa subsistía en Monteiro Lobato, autor de *Urupês*, un texto que recalcó el ambiente idealista y romántico de Brasil promovido por José Alencar como equivalente del *ethos* nacional del paisaje del interior donde prevalecía la figura del caipira, persona rústica, o el caboclo, mestizo de india y blanco<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Parte de las obras exhibidas integraron colección particular de Mário de Andrade.

<sup>6</sup> Gelado, Viviana, "El primitivismo antropofágico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular", en *Poéticas de la Transgresión. Vanguardia y Cultura Popular en los Años Veinte en América Latina*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2008, 161.

<sup>7</sup> Vicente Do Rego Monteiro se ha referido a la cuestión antropofágica previamente a la aparición de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, novela que incluye en su retórica alusiones a estas prácticas rituales.

<sup>8</sup> Schwartz, Jorge, *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1991, 572.

<sup>9</sup> En 1928 Paulo Prado, paradójicamente promotor de la Semana del 22, repetía los prejuicios sobre el carácter brasileño y señaló al negro como una especie de mal vinculado a la lujuria y el desenfreno, auspiciando el blanqueamiento racial. Desde un enfoque diferente, el lingüista y antropólogo Sérgio Buarque de Holanda, integrante del movimiento cultural modernista, escribió su tesis sobre 'el hombre cordial' como ejemplo de una sociedad rural y patriarcal, diferente de la vida urbana. La cordialidad se encontraría en el habla popular, en el uso de nombres sin los apellidos, los diminutivos y en una ética donde también participaban las prácticas religiosas cotidianas. Por el contrario, Mário de Andrade provocó una rotunda transformación en el terreno literario con *Macunaíma*, novela que resumió en un mismo cuerpo cosmopolitismo y nacionalismo, práctica social y trabajo escritural.

El artista Vicente Do Rego Monteiro fue un pionero en la incorporación del indianismo en la plataforma vanguardista<sup>10</sup>. En 1921 había bocetado una serie de cuerpos indígenas, uno de los cuales se llamaba "Antropófago" y representaba a un indígena recostado con sus piernas flexionadas y degustando el hueso de alguna víctima descuartizada. Aunque no se encontraba en esa circunstancia en Brasil, en la Semana de Arte Moderno Do Rego Monteiro presentó una serie de obras, dos de las cuáles se denominaron "Leyenda brasileña". En 1923, dibujó "La Caza", una imagen donde indígenas robotizados batallaban contra un succulento y magnífico animal. Durante su estancia en París, Do Rego Monteiro efectuó un conjunto nutrido de dibujos que asumieron la mirada contrapuesta a la contemplación de lo amerindio como exótico, una actitud definida como "indianismo de vanguardia"<sup>11</sup> y que se direccionó a contrapelo de la relación hegemónica Europa-América.

### Intercambios estéticos y simbólicos

La percepción de Do Rego Monteiro respecto a la producción visual se nutrió de elementos ligados a la cultura material nativa, manifestando un "*mayor interés por los motivos míticos y la cultura material de los pueblos indígenas a partir del estudio de las colecciones arqueológicas del Museo Nacional*"<sup>12</sup>. Este episodio impulsó en 1923 la edición de imágenes que ilustraron *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone* (Fig. 1).

Con textos de Pierre Louis Duchartres, el libro constituyó un magnífico compendio de mitos y leyendas de la región amazónica. Las viñetas manifiestan dos abordajes visuales: la estilización que aludía al orientalismo que influenció la capital francesa a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y la adopción de ciertos cánones estéticos geométricos propios del arte Marajoara en Brasil (Fig. 2).

<sup>10</sup> Schwartz, Jorge, "¿Do Rego Monteiro, antropófago?", *Diario de Poesía, Dossier Poesía y Pintura*, N° 74, Mayo-Julio 2007, Buenos Aires, 2007, 21-23.

<sup>11</sup> Schwartz, Jorge, editor, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone; Quelques Visages de París*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>12</sup> Gelado, Viviana, "El primitivismo antropofágico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular", en *Poéticas de la Transgresión. Vanguardia y Cultura Popular en los Años Veinte en América Latina*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2008, 183.

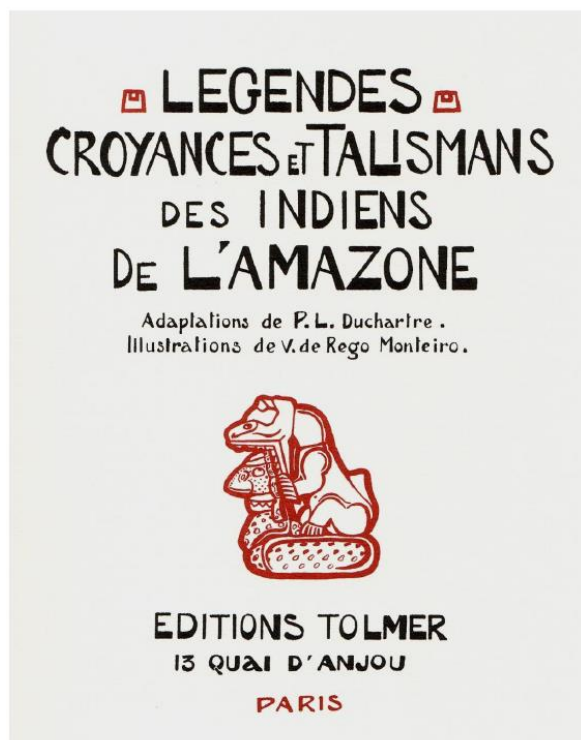


Fig. 1. Portada de *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, 1923.

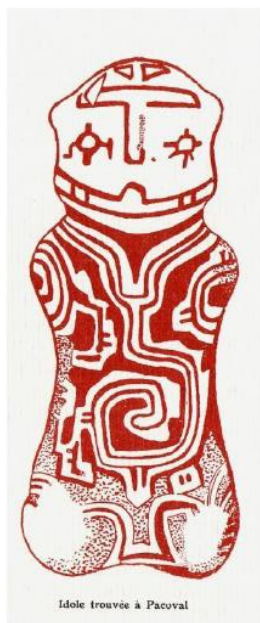


Fig. 2. Ídolo encontrado en Pacoval (morro de los muertos) al cual le ofrendaban fuego, harina, mijo, legumbres, flores. En *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, 1923.

En el prefacio a la edición francesa (traducida décadas más tarde al portugués) aparecían referencias a la *"imaginación europea que se asusta"* y que *"retrocede en el umbral de esas inmensas regiones"*, la Amazonía, *"donde la naturaleza parece haberse deleitado con las invenciones más locas y desmedidas"*. Estas caracterizaciones perfilaron la producción plástica del artista pernambucano en cuanto a ofrecer un cuerpo visual inédito y genuinamente amazónico, anticipando la operatoria ulterior de Oswald de Andrade de crear una *"poesía Pau Brasil, poesía de exportación"*. En este caso, el imaginario brasileño previo a la colonia invadía la metrópolis parisina. En el prefacio de *Légendes* se mencionaba la existencia de una voz de la selva, donde las hojas y los árboles se asfixiaban, se sofocaban y donde deambulaban criaturas mitológicas, fuerzas y figuras sobrenaturales. Nombres como Coaraci, el sol y madre de la luz, o Iaci, la luna y madre de los vegetales, remitían al principio originario de la vida, la madre, Ci, de modo tal que la maternidad surgía de manera recurrente en las historias indígenas. El nacimiento de la noche, del mar, los poderes del caballo marino, del curupira, los talismanes, los ídolos y amuletos, todos ellos tejían un conjunto de significados esenciales para comprender el arte amazónico, cuyo rechazo por el realismo sería un rasgo estético compartido con numerosos movimientos de vanguardia artística (Fig. 3 y 4).



Fig. 3. Mai Pituna Ana. Comment est née la Nuit. En *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, 1923





Fig. 4. Mani-Oca (Maison de Mani). En *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, 1923

Posteriormente Vicente Do Rego Monteiro concibió los dibujos para *Quelques Visages de París*, una serie de esquemas gráficos que ficcionaron la mirada de un nativo brasileño convertido en espectador de los distintos emplazamientos arquitectónicos de París, apelando a un lenguaje geometrizzante, preciso y sintético (Fig. 5)



Fig. 5. Figura 5. Referencias gráficas sobre las viviendas, los árboles, el agua o las construcciones al borde al agua. En *Quelques Visages de París*, 1925



La trama de imágenes delineaba la sinopsis de un itinerario consumado por un jefe indígena brasileño en la urbe parisina. Este enfoque irónico revertía el cliché del típico artista viajero que se desplazaba por las rutas americanas en busca de nuevos paisajes étnicos y geográficos. El protagonista (ficticio) asumía la mirada intuitiva y fresca de quien se enfrentaba vis à vis con la civilización occidental, proyectando hacia ella su sensorialidad originaria. El texto comenzaba con un preámbulo del mismo artista relatando su encuentro con un jefe indígena en el interior del Amazonas quien describió sus impresiones visuales sobre París, traducidas luego por Do Rego Monteiro en ese volumen. Las vistas detalladas se integraban a los comentarios escritos y dibujos de perfil geométrico. La primera de ellas, "Notre Dame", mostraba una fachada plana con el conocido rosetón medieval en su centro, flanqueada por trazos ondulados que referían al agua circundante y una leyenda que aseguraba que delante de esa iglesia danzaba una joven bella (Fig. 6).



Fig. 6. Notre Dame. En *Quelques Visages de Paris*, 1925

La Tour Eiffel, representada como una gran chimenea o torre de combate, estaba atada al piso con sogas enormes que la fijaban para evitar su caída (Fig. 7).

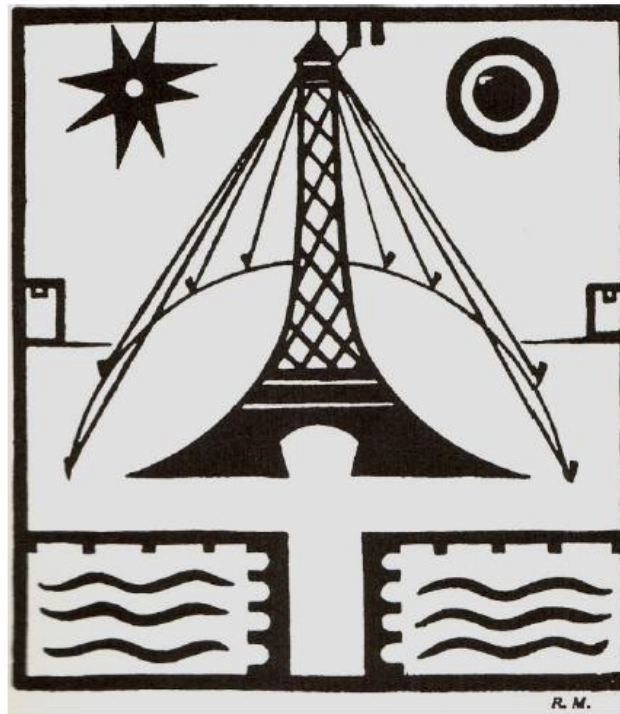


Fig. 7. Tour Eiffel. En *Quelques Visages de Paris*, 1925

El Trocadéro, interpretado sobre contornos de rectas y curvas, simbolizaba la casa de un gran guerrero adiestrado en el arte de embalsamar o empalar las cabezas de sus enemigos. El Viaduc D'Austerlitz era un puente en semicírculo y combinaba una vista desde arriba con una de perfil. Otro tipo de complejidad exhibía el gráfico correspondiente al Pont de Passy: un puente se cruzaba sobre otros, y una dama señalaba las direcciones correctas (figura que probablemente coincidía con las esculturas reales que se incrustaban en uno de los frentes). El popular Sacré-Coeur mostraba una grilla geométrica que oficiaba de plataforma rebatida. La Concorde simbolizaba la plaza con apariencia de cuadrante solar, con su aguja apuntando al cielo (Fig. 8).

El Louvre, cuyo dueño sería un marchand adinerado que no le colocaba precio a sus cuadros, se veía ataviado por signos geométricos de tinte ornamental que incluían detalles de árboles y ríos cercanos. Más sorprendente era el Jardin des Plantes por la inclusión de siluetas humanas, diagramado en base a compartimentos que incluían aves, monos, jirafas, visitados por el público paseante (Fig. 9). Finalmente el Arc de Triomphe se componía de una forma central que resumía el perfil del arco,

y en una diagramación circular casi concéntrica se disparaban otros elementos arquitectónicos.

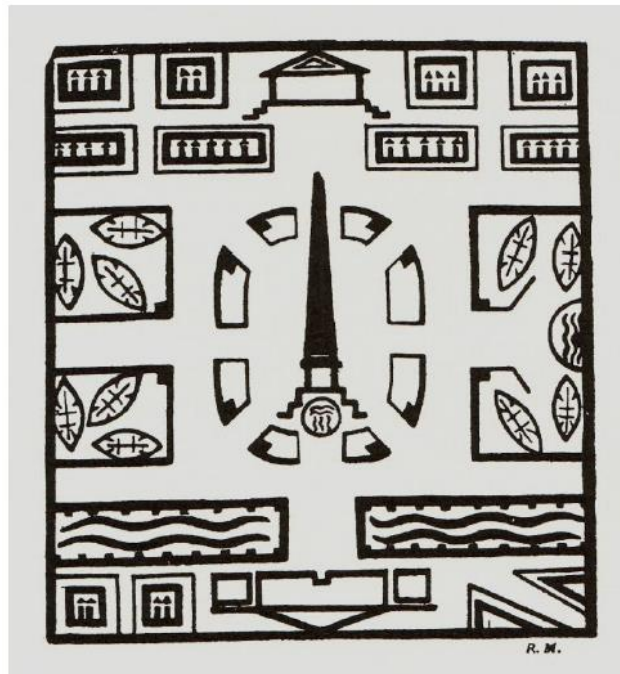


Fig. 8. Concorde. En *Quelques Visages de Paris*, 1925

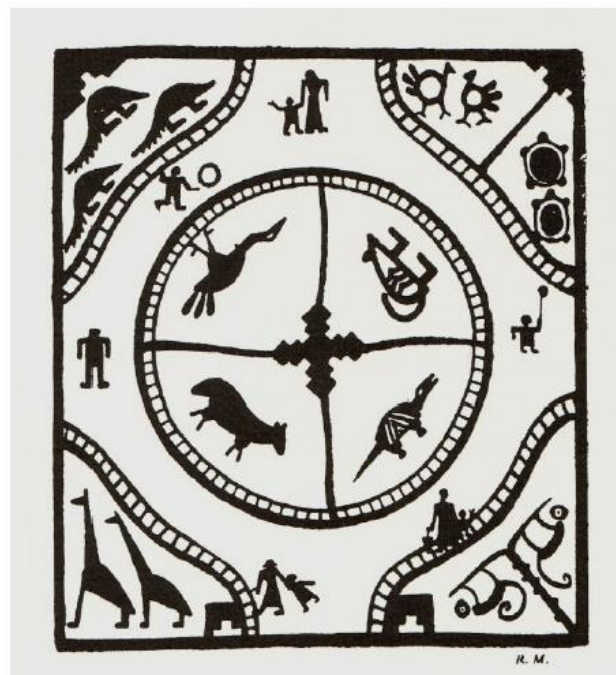


Fig. 9. Jardin des Plantes. En *Quelques Visages de Paris*, 1925

La proximidad de Vicente Do Rego Monteiro con la cultura Marajoara se inició a partir de los contactos que el artista tuvo con una colección observada en el Museo Histórico de la Quinta da Boa Vista en Río de Janeiro, y luego en la visita al Museo Etnográfico de París en el Trocadéro<sup>13</sup>. Más allá de este episodio, es importante destacar que estos cánones estéticos han tenido una influencia notoria en el surgimiento del Art Decó en Brasil. Si bien en la Isla de Marajó se desarrolló una fase cultural importante desde el 400 al 1350 d.C., tanto la cerámica como los adornos fueron artefactos<sup>14</sup> sumamente preciados y reconocidos en el siglo XX. La ornamentación Marajoara se extendió tanto a los diseños arquitectónicos como a las artes visuales, aspecto que confluyó en la circulación de los motivos del Art Decó basados en la geometría, las piezas abstractas y la estilización. En el Brasil moderno se mezclaron elementos de la naturaleza, la flora y la fauna en una sintaxis constructiva, derivando en cuantiosos ejemplos de decoración de mobiliarios o de objetos de lujo. Parte de la presencia de los motivos provenientes de la Isla de Marajó en el arte moderno se debió también a la tarea de difusión de un portugués radicado en Brasil, Fernando Correia Dias (Fig. 10).



Fig. 10. Cerámicas con motivos Marajoara, 1919. Fernando Correia Dias  
Fuente: <<http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt/tag/correia+dias>>

<sup>13</sup> Schwartz, Jorge, “¿Do Rego Monteiro, antropófago?”, *Diário de Poesia, Dossier Poesia y Pintura*, N° 74, Mayo-Julio 2007, Buenos Aires, 2007, 21-23.

<sup>14</sup> Entendemos por artefacto algún tipo de aparato o máquina que, siguiendo a la propia palabra, estaría “hecha con arte”, o bien a un producto o dispositivo material que desempeña una función en el plano tecnológico, cultural o social.

Este artista publicó en el año 1919 un artículo en la *Revista Nacional*, titulado "O Nacionalismo da Arte", donde motivaba a la población brasileña a mirarse a sí mismos y a dejar de lado los prototipos visuales provenientes de Europa. A partir de los años 20 Correia Dias se dedicó a la cerámica adoptando dibujos y esquemas de los nativos *Marajoaras*. Con el tiempo, sus productos serían realizados directamente por la Compañía de Cerámica Brasileña<sup>15</sup>.

Casi en el mismo momento histórico, Vicente Do Rego Monteiro fusionó la visualidad Marajoara en su propia obra gráfica, materializada en los diseños editados en París, tanto en los mencionados libros como en artefactos visuales de utilería para ballets. En 1921 Do Rego realizó en el Teatro Trianon de Río de Janeiro la puesta en escena de *Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas*. Más tarde creará en París las máscaras y los adornos para el ballet *Légendes Indiennes de L'Amazonie*, lo cual confluyó en la edición del libro ilustrado por el artista en 1925. Si nos detenemos en la incidencia de la cultura Marajoara en la obra de Do Rego Monteiro, una de las evidencias más reveladoras fue el cuadro comparativo que incorporó al inicio del libro, donde establecía similitudes y diferencias entre cuarenta y dos símbolos de varias culturas emblemáticas: la Marajoara de Brasil, la mexicana, la china y la egipcia. Cada uno de los caracteres simbólicos adoptaba diferentes maneras según el lugar geográfico. Por ejemplo, el ícono que proyectaba a la suprema divinidad se localizaba en Brasil y en México, pero no en China o Egipto. La figura del ojo que aludía a la visión simbólica era notoriamente geométrica para los Marajoaras pero curva y con otros detalles para los mexicanos, chinos y egipcios. El símbolo de la paciencia y la pluralidad era un saurio o una araña, y ostentaba una filigrana de mayor complejidad en Marajó respecto a las demás culturas. Algo similar ocurría con la paz, el ornamento brasileño presentaba una configuración rectangular con entrelazados internos, distinto de la simplicidad egipcia. La morada de las aves nocturnas, que en el diseño indígena se organizó como una entidad completa, en Egipto se combinaba de modo más dispar. O la referencia al monumento sagrado, el cual también se observaba con una mayor integración visual en el dibujo de Marajó (Fig.11).

---

<sup>15</sup> Alves Roiter, Márcio, "A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro", *Revista UFG, Dossiê Art Déco*, Julio 2010, Año XII n° 8, Universidade Federal de Goiás, Brasil, 2010, 19-27.






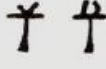
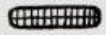









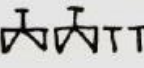









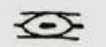







CARACTÈRES SYMBOLIQUES COMPARÉS				
Sens supposé et analogies	BRÉSIL MARAJO	MEXIQUE	CHINE	EGYPTE
1 - Le nez et l'arcade sourcilière. Omnipotence, grandeur, vie éternelle (Egypte).				
2 - Gouverner, commander (Mexique).				
3 - Le chef, le roi.				
4 - Suprématie, valeur, divinité.				
5 - Réunion de 4 chefs venus de régions différentes, en un point donné.				
6 - L'œil. Vue symbolique (Mexique).				
7 - Voir, savoir, perspicacité (Egypte).				
8 - Variante du signe précédent.				
9 - Crustacé? Araignée? Idée de voir.				
10 - Massue. Symbole de Dieu (Egypte).				
11 - Symbole de la puissance divine?				

Fig. 11. Caracteres simbólicos comparados. Sentidos y analogías (Brasil Marajó, México, China, Egipto)

En las ilustraciones de las leyendas, Do Rego Monteiro introdujo el lenguaje estilizado del Art Nouveau en los cuerpos humanos (Fig. 12), un aspecto presente en los dibujos anteriores, tal como el antropófago de contextura alargada de 1921. Si observamos el planteo estético que mantuvo a lo largo de los dos libros, los caracteres Marajoaras se entrelazaban con las representaciones lineales de los lugares turísticos más reconocidos de París, encuadrando motivos indígenas en escenas urbanas organizadas a partir del rebatimiento espacial. El recurso a la geometría subrayaba el recurso al repertorio estético y simbólico de Marajó, una operatoria que para la



modernidad europea podría haber resultado un gesto exotista por el hecho de visibilizar aspectos formales provenientes de una cultura americana no-occidental.

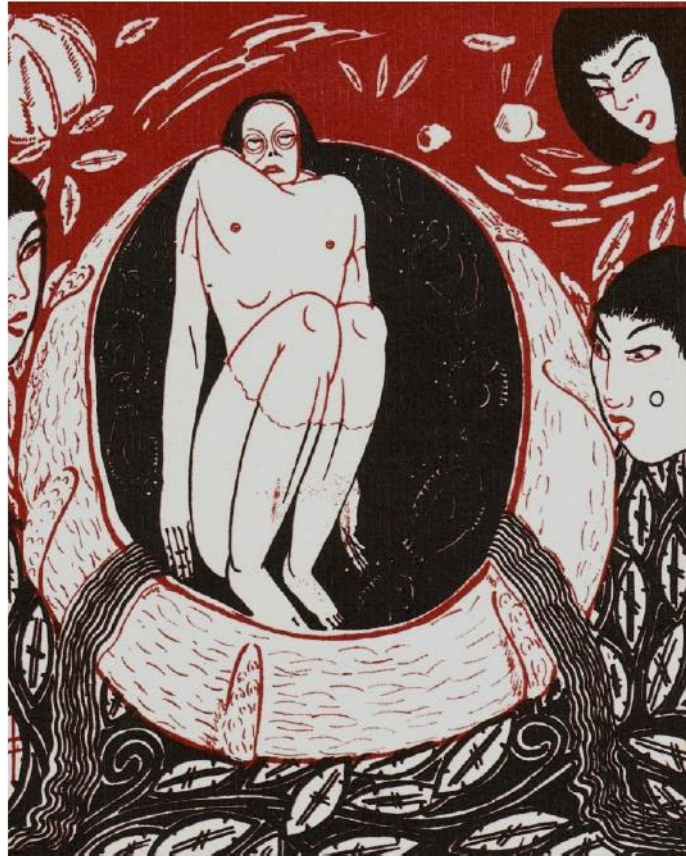


Fig. 12. Comment est née la mer. En *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, 1923

### Entre la antropología y la historia

Dos campos disciplinares nos proporcionan algunas herramientas para reflexionar sobre la gráfica de Vicente Do Rego Monteiro, la antropología y la historia. La antropología brasileña fundó sus objetivos específicos estableciendo diferencias y semejanzas respecto a las teorías elaboradas en el mundo académico anglosajón<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> La antropología brasileña como disciplina teórica ha contribuido a forjar y concebir las bases del nacionalismo en el marco de los círculos universitarios. Si bien sus premisas fundantes provienen desde los ámbitos anglosajones, ha mantenido con estos espacios académicos similitudes y discrepancias. Con el tiempo la hegemonía de las antropologías centrales con pretensiones universalistas cedió a un proceso de descentralización hacia las llamadas antropologías periféricas (entre ellas la brasileña), las cuales, si bien protagonizaron tensiones internas disciplinares, incorporaron la preponderancia de la dimensión política. En Brasil, la antropología se abocó al estudio de las poblaciones indígenas como un enclave fundamental del nacionalismo político, hecho que derivó en diferentes interpretaciones y en un imaginario cultural que muchas veces estuvo abonado y enriquecido por manifestaciones

En una síntesis sobre el tema, Mariza Corrêa<sup>17</sup> citó como premisa la creación del programa de Posgrado en San Pablo, por el cual llegaron al país antropólogos franceses como Lévi-Strauss o Roger Bastide. En 1933, la Escuela Libre de Sociología y Política recibió al británico Radcliffe-Brown, y en la década siguiente en San Pablo y en Río de Janeiro se introdujeron las teorías norteamericanas. En los años 50 predominaba la orientación sociológica con la escritura de Florestan Fernandes, y en los 60 la antropología adquirió un giro decisivo con el discurso académico de Roberto Cardoso de Oliveira. Antropólogos como Cardoso de Oliveira o Roberto Da Matta han estimulado la formación de la antropología en Brasil. Cardoso de Oliveira intentó para la investigación antropológica otras variables en relación al conocido concepto de aculturación de los grupos indígenas y Roberto Da Matta sentó las bases de una antropología social superando la visión de Gilberto Freyre de décadas anteriores<sup>18</sup>.

La antropología brasileña se caracterizó por su matiz periférico y posición de avanzada, relevando la diferencia como categoría de análisis para la elaboración de conocimiento. En los países de América Latina se han activado grupos de investigación teórica antropológica, muchas veces de la mano de profesionales con formación europea o estadounidense. Brasil participó de un desafío hacia una mayor visibilidad de la teoría latinoamericana, trabajando por la difusión y valoración de sus contribuciones con textos traducidos a otros idiomas e insertándose en un marco más amplio. Los aportes de la antropología brasileña sobre religiones y modalidades populares o sobre las fronteras interétnicas resultaron adecuados para vincular enfoques teóricos y metodológicos con el contexto circundante. Parte de ellos, se afianzó en el análisis de la tensión entre relativización<sup>19</sup> y universalización, lo local y lo universal como polos de un clivaje social.

---

provenientes de las letras o de las artes visuales. Justamente un tema recurrente en el horizonte teórico de los antropólogos brasileiros ha sido el indigenismo, dada la notoria presencia de los poblados nativos. La acción y la reflexión desplegadas de manera simultánea colaboraron con la causa indígena, la cual podía ser interpretada desde la voz del sujeto étnico o desde los intereses del Estado.

<sup>17</sup> Corrêa, Mariza, "Breve esbozo de la antropología brasileña reciente (1960-1980)", *Alteridades, Antropología*, UAM, Iztapalapa, México, 1993, 13-16.

<sup>18</sup> Para Freyre, autor de *Casagrande & Senzala* en 1933, el Brasil colonial era un caso de descentralización política que auspiciaba un patriarcalismo visible en la autoridad local ilimitada, sin instituciones intermedias y con el control del Estado. En cambio, para Da Matta existió una transmisión de la herencia patrimonial de Portugal a Brasil, mediante un estado centralizado que evitó el asociacionismo y dio origen a una sociedad jerárquica.

<sup>19</sup> La concepción relativista ha planteado una crítica al etnocentrismo: "...Paralelamente, el término relativismo permitió dar un sentido positivo a la comprobación de que toda experiencia social involucre un punto de vista singular, de que toda cultura contiene una teoría del mundo con una racionalidad específica, sus propios criterios y sus propios valores con respecto a lo correcto y a lo justo". Neiburg, Federico, "Etnocentrismo/Relativismo", en Altamirano, Carlos, director, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, 89-92.

Dentro del proyecto nacional, el estudio del indígena ocupó un sector fundamental, especialmente referido a la fricción interétnica respecto a los lazos entre blancos e indígenas, sumando a estos últimos en los planos económicos y políticos. La presencia indígena originó debates absorbidos por la antropología y esclareció la temática de las propias diferencias en un país de extensa geografía y complejidad cultural, donde las diversidades eran estructurantes de los vínculos sociales sobre la alteridad. Roberto Cardoso de Oliveira<sup>20</sup> analizó el movimiento de algunos conceptos del campo antropológico que, pese a ser promovidos desde fuera de Latinoamérica, se asentaron en ella y fueron refuncionalizados a partir de sus realidades específicas, en una acción del centro a la periferia denominada 'lato sensu'. Las antropologías periféricas fundaron entonces una categoría histórica más allá del amazón instalado, puntualizando las relaciones entre idiomas culturales y sus diferencias en términos estilísticos, esto es, una individualización a partir de los espacios locales. En América Latina esta dimensión conceptual ha ejercido una práctica de orden político, comprometido en lo ético y profesional.

Cardoso de Oliveira detectó dos conceptos fundantes y aplicables a la realidad de Brasil, la fricción interétnica y el etnodesarrollo. Ambas nociones están asociadas al colonialismo y colonialismo interno. La fricción interétnica tiene su origen en una reflexión sobre la 'situación colonial' determinada por la relación entre colonos y colonizadores, es justamente la situación que los incluye. El etnodesarrollo refiere a un contra-concepto que acarreaba una crítica a las propuestas teóricas desarrollistas que se habían instalado en Latinoamérica. La idea de fricción interétnica también alude al contacto entre los grupos tribales que conforman la sociedad brasileña, diagnosticando sus aspectos competitivos y conflictivos. En este aspecto se produce un traslado del foco de las relaciones de equilibrio y consenso a las relaciones de conflicto y disenso, lo cual además conlleva observar la trama de la sociedad nacional en relación a las etnias indígenas y a la situación colonial. Recordemos que el componente indígena (y por ende, los aspectos sociales y culturales que integran sus tradiciones) resultó clave para la conformación y el posterior desarrollo del nacionalismo brasileño durante el siglo XX, despertando el interés de las élites intelectuales. Por tanto en el concepto de fricción interétnica, Roberto Cardoso de Oliveira puso de relieve la complejidad de las relaciones entre el basamento cultural

---

<sup>20</sup> Cardoso de Oliveira, Roberto, "El movimiento de los conceptos en la Antropología", en Grimson, Alejandro, *et al.*, *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2004, 35-52.

nativo, el colonialismo y las comunidades mestizas que fueron propagándose en el tiempo. Estos debates también se manifestaron en el plano de las manifestaciones visuales, como lo expresaron muchos de los artistas brasileños que produjeron obras en las primeras décadas del siglo XX dentro del llamado modernismo brasileño.

En relación a la historia local, podemos demarcar dos aspectos relevantes: los sucesos previos y contemporáneos a la emergencia del modernismo cultural (del cual formaría parte Vicente Do Rego Monteiro) y el interés histórico sobre las comunidades indígenas (una afinidad compartida con la antropología). Respecto a los episodios históricos regionales, es necesario retrotraernos al momento de transición del siglo XIX al XX con el advenimiento de la etapa republicana identificada con el lema 'Orden y progreso', palabras que fueron bordadas en la bandera nacional brasileña. En 1898 fue nombrado presidente Manuel Ferraz de Campos Salles, quien favoreció a la oligarquía paulista reafirmando un modelo político liberal y republicano, colocando al Estado por sobre la sociedad y minimizando los derechos ciudadanos del resto de la población<sup>21</sup>. Francisco de Paula Rodrigues Alves subió al poder en 1902, auspiciando el ingreso de inmigrantes europeos que, según su opinión, podrían mejorar la raza.

Bajo la lente del racismo se descalificaba a la población negra y mestiza, un aspecto convalidado por las teorías raciales científicas y biologicistas que tuvieron un fuerte auge en el siglo XIX<sup>22</sup>. Hasta 1920 el cientificismo puso en marcha una serie de recursos sanitarios que si bien mejoraron las condiciones públicas de higiene, invadieron las viviendas humildes de los brasileños. Acorde al sentido del progreso, el alcalde Pereira Passos envió a demoler una zona de la ciudad de Río de Janeiro para realizar la gran Avenida Central. Río de Janeiro como capital moderna era el símbolo del orden y del progreso. Estos hechos fueron criticados por pensadores como Francisco José de Oliveira Vianna, quien denunció esta política de corte liberal como

<sup>21</sup> De Souza Neves, Margarita; Rolim Capelato, Maria Helena, "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política", en Terán, Oscar, coord., *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2004, 99-208.

<sup>22</sup> Nos referimos principalmente a las teorías elaboradas por Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882) sobre el determinismo racial. Gobineau, filósofo francés que vivió en Brasil, afirmaba en su conocido *Ensayo sobre la desigualdad de las razas* de mediados del siglo XIX la existencia de razas superiores e inferiores. Su doctrina racista postulaba a la raza blanca como la encarnación de la belleza humana, con mayores virtudes morales y éticas por sobre las demás etnias, discriminando de este modo a los grupos indígenas y negros que habitan en forma mayoritaria la región brasileña. "Se encuentra en Gobineau un racismo fiel a la gran corriente del pensamiento sobre las razas, la que va de Buffon y Voltaire hasta Renan y Le Bon (...) no son menos las diferencias radicales que observa entre los diversos grupos de seres humanos, y se niega a otorgarle a la noción de "hombre" todo contenido que no sea biológico", en Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2007, 156.

negadora de la esencia brasileña, sugiriendo la construcción de un Estado fuerte con modalidad corporativa con un enfoque similar al del posterior Estado Novo.

En 1922 Brasil se encontraba frente a la necesidad de resaltar y destacar su nacionalismo cultural, su identidad y sus raíces. Se festejaron los 100 años de su independencia política con la 'Exposición del Centenario' y simultáneamente se desarrolló su contrapartida, la Semana de Arte Moderno en San Pablo, hecho que como mencionamos exacerbó la irrupción vanguardista en el medio cultural. La muestra conmemorativa del Centenario se organizó en Río de Janeiro, a modo de Exposición Internacional. Las Exposiciones Universales se venían efectuando desde 1851 y eran sinónimo de avance tecnológico y científico del país representado. En el caso brasileño, Río se ofrecería como capital modernista de una nación que pretendía ser equiparada a otras de corte progresista a nivel mundial. Para emplazar la gran muestra hubo que derribar el Morro do Castelo del siglo XVI<sup>23</sup> para ampliar el espacio y dar lugar a los Pabellones que provenían del exterior. En un escenario grandilocuente, Brasil exhibió sus esfuerzos por desplegar la imagen de 'Orden y progreso', riqueza y civilización. El por entonces Secretario de Educación del gobierno mexicano, José Vasconcelos, quedaría impresionado por un Brasil que parecía materializar fehacientemente su anhelada raza cósmica, un país que, según él mismo, carecía de analfabetos y de enfermedades endémicas. De este modo, ese "*Edén de ensueño es el Brasil que la Exposición del Centenario enseña*"<sup>24</sup>. Por detrás de esa visión edénica la sociedad mostraba sus grietas, como el levantamiento de Pernambuco y la posterior ocupación federal, o los conflictos militares en la Marina y el Ejército. También en 1922 se organizó el Partido Comunista Brasileño, agrupación posicionada en la izquierda política que hizo causa común con los sectores marginados y oprimidos frente al poder central<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> El cual albergaba el antiguo Colegio de los Jesuitas.

<sup>24</sup> De Souza Neves, Margarita; Rolim Capelato, Maria Helena, "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política", en Terán, Oscar, coord., *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2004, 132.

<sup>25</sup> Por otro lado, la elite intelectual y política paulista, opositora al gobierno de la 1ª República, fundó en 1926 el Partido Democrático, cuyo programa de acción subrayaba el aspecto educativo insistiendo en la recomposición de la cultura y el restablecimiento de la disciplina en la mentalidad popular. Los opositores al modelo republicano se reunían en torno a la Alianza Liberal junto a antiliberales centralistas y liberales federalistas, postulando la candidatura de Gétulio Dornelles Vargas. En medio de una aguda crisis latinoamericana desencadenada por la caída de la Bolsa de Nueva York, en octubre de 1930 Vargas encabezó una movilización hacia Río de Janeiro. Más tarde, una junta militar lo nombró Jefe de Gobierno Provisorio.

El imaginario simbólico del Centenario generó diversas ideas y respuestas de los intelectuales modernistas en el campo cultural, quienes direccionaron sus búsquedas estéticas hacia el ámbito geográfico de la gran Amazonia:

*“Son muchos los mapas simbólicos que dibujan los derroteros de los redescubrimientos del Brasil emprendidos por los modernistas. El Abaporú, óleo de Tarsila do Amaral, puede ser uno de ellos. Las Bachianas Brasileñas de Heitor Villa Lobos cumplen el mismo papel en el terreno de la música. Dos de esos mapas simbólicos son particularmente significativos en el contexto de las interpretaciones del Brasil hechas por los hombres de las letras. El primero es Macunaíma, el libro de Mário de Andrade publicado en 1928 (...)*

*En Macunaíma, Mário de Andrade presenta a modo de una rapsodia, las aventuras del héroe sin ningún carácter en la búsqueda del Muiraquitã, amuleto indígena similar a una especie de Santo Grial en demanda del cual el personaje título de la novela se desplaza por toda la geografía y por toda la historia de Brasil. Al hacer la novela que su personaje –indio, negro o rubio, según las circunstancias- transite del silencio del Imperio de la Mata Virgen a la ruidosa San Pablo industrializada, Mário de Andrade recoge la forma, estilo, lenguaje y narrativas populares y, en contenido, la saga de un Brasil sin ningún carácter, es decir sin una identidad unívoca y definida, en la búsqueda incesante de sí mismo”<sup>26</sup>.*

El interés por la población indígena y su cultura en la zona amazónica se manifestó también en la esfera de los estudios sociales. En la década del 20, de acuerdo a Aldrin Moura de Figueiredo<sup>27</sup>, se desarrolló una política de corte indigenista que pretendió ampliar las investigaciones sobre las comunidades nativas, puntualmente en Belém, capital del estado de Pará, en el nordeste brasileño. Los indios Urubu<sup>28</sup> que habitaban en zonas próximas a la isla de Marajó adquirieron una imagen pública singular no solo como metáfora o tropo lingüístico sino en las figuraciones relatadas en la prensa paraense, con una apariencia física que incluía el uso de pinturas corporales u ornamentos plumarios y por su carácter ‘sanguinario’.

<sup>26</sup> De Souza Neves, Margarita; Rolim Capelato, Maria Helena, “Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política”, en Terán, Oscar, coord., *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2004, 133-134.

<sup>27</sup> Moura de Figueiredo, Aldrin, “O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do Século XX”, *Projeto História N° 41*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, Pontificia Universidad Católica de São Paulo, 2010, 316-336.

<sup>28</sup> Llamados así por los pobladores de la frontera Pará-Maranhão.



Durante años se procuró un acercamiento hacia los nativos mediante el SPI (Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais), organismo que fracasó en su intento de pacificarlos e inculcarles hábitos sedentarios. El antropólogo Darcy Ribeiro, quien estudió con profundidad a la comunidad Urubu Kaapor, ha mencionado las expediciones que desde el Estado se perpetraron hacia estos grupos nativos con el objetivo de castigarlos o domesticarlos “*para garantir a vida e a propriedade dos moradores civilizados*”<sup>29</sup>.

Cabe mencionar la expedición de 1919 hacia los ríos Pindaré y Gurupi encaminada por Jorge Hurley, juez y colaborador de la revista *Belém Nova*, interesado en la investigación histórica, en la literatura y en las tradiciones folclóricas de la Amazonia. Dicho emprendimiento fue la “*ponta de lança para que o literato ampliasse suas preocupações com os estudos folclóricos e etnográficos*”<sup>30</sup>, con el objetivo de testimoniar las versiones que existían sobre los Urubu a partir de las representaciones identitarias proyectadas sobre los indígenas amazónicos. El perfil exotista del nativo que vivía en la selva de manera paradisíaca se conflictúa con la figura del salvaje que sobrevivía en los negros o en los pajés de Belém de Pará. El propio Hurley, adhiriendo a la política indigenista, apuntó a intervenir en la vida de los indígenas paraenses en pos de su transformación, en un momento histórico donde aún pesaba la noción biologicista de formación étnica nacional a partir de las tres ‘razas’ (indígena, negra y blanca).

Otro debate se suscitó cuando en 1920 asumió como director del Museo Paraense Emilio Goeldi el etnólogo alemán Curt Nimuendajú, quien se opuso al proceder idealista y civilizatorio de Hurley en relación a las comunidades nativas en cuanto a procurar su ‘brasileñización’. Por el contrario, Nimuendajú no solo estudió la lengua y los mitos de los Urubu sino que denunció los asesinatos de indígenas del oeste del Maranhão. Su perspectiva tendía más bien a la preservación de los hábitos culturales originarios, alejados de los hombres blancos, de manera contraria al adoctrinamiento que pretendía Hurley. Por ende, la complejidad de estos debates

<sup>29</sup> Moura de Figueiredo, Aldrin, “O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do Século XX”, *Projeto História* N° 41, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, Pontifícia Universidad Católica de São Paulo, 2010, 318. Posteriormente entre 1926 y 1928 concluiría un proceso de pacificación por parte de las autoridades locales.

<sup>30</sup> Ibid., 320.

hizo de las políticas indigenistas "*um campo de tensões e mediações no espaço político*"<sup>31</sup> en el cual los intelectuales tuvieron un papel fundante.

### **El componente indígena en la gráfica de Do Rego Monteiro**

En San Pablo, la Semana del 22 proclamó una respuesta polémica acerca del festejo del Centenario. La preocupación que nucleaba a los artistas participantes se cimentó en la transformación cultural, acorde a los nuevos tiempos y en abierto rechazo a los cánones de la tradición académica del siglo anterior. La ideología colonial todavía vigente creó una imagen artificial del nativo/subalterno a partir de una supuesta inferioridad (hecho que se evidenció en las políticas indigenistas que apuntaban a civilizarlo), donde se cruzaban las políticas imperiales y los designios culturales. En ese aspecto las acciones de los artistas que participaron de la Semana afianzaron posiciones específicas y determinantes respecto a la gestión gubernamental, que se inclinó por conmemorar la independencia sin ejercer una revisión crítica de la propia cultura a través de la historia previa a la conquista.

El concepto de cultura que nos propone Terry Eagleton<sup>32</sup> refiere a las controversias implícitas en ella, entre la libertad y el determinismo, entre el cambio y la identidad, entre lo dado y lo creado. Si la cultura en general ha operado a modo de control específico sobre el desarrollo natural, en un movimiento dialéctico entre artificio y naturaleza, se pone en marcha una interacción entre lo regulado y lo no regulado. La tensión que surge entre el acto de producir y lo producido, racionalidad y espontaneidad va a ser una constante en determinados procesos históricos. En el siglo XVIII la cultura se vinculaba a la civilización y en el XIX se efectúa un giro histórico que la segrega. La civilidad era vista bajo la lente del imperialismo y la cultura como una dimensión crítica, sensible, espiritual, en la que ingresaban 'culturas no europeas' en las que existía el anticolonialismo, el salvaje y la romantización primitivista, todos ellos aspectos que confluyeron en las formulaciones artísticas modernistas de comienzos del siglo XX.

Los conflictos entablados entre Europa y este 'otro colonial' estaban implicados en los comienzos del proyecto de dominación y expansión económica en

---

<sup>31</sup> Ibid., 326.

<sup>32</sup> Eagleton, Terry, *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

América, en el encuentro colonialista entre la considerada 'Cultura' en mayúsculas y la 'cultura' en minúsculas, o poder universal e imperial y dimensión local, lo que desembocó en una disputa geopolítica. En el caso de Brasil los modernistas impulsaron la revalorización de la cultura local no occidental en tensión con la Cultura universal eurocéntrica, utilizando los términos de Terry Eagleton. Aunque Vicente Do Rego Monteiro no estaba en San Pablo cuando se llevó a cabo la Semana del 22, participó con algunas de sus obras, y tanto en *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone* como en *Quelques Visages de Paris* reactivó el paradigma modernista incorporando en su práctica visual artística el simbolismo indígena con un lenguaje geométrico de vanguardia.

Considerando algunas concepciones antes desarrolladas en relación a la antropología y la historia, podemos establecer determinadas articulaciones. Respecto a la noción de fricción interétnica propuesta por el antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, la obra de Vicente Do Rego Monteiro en París instaura una maniobra compleja en el campo artístico que radicó en friccionar/rozar el canon modernista con la visualidad de los artefactos culturales indígenas, poniendo en situación de contacto dos imaginarios culturales aparentemente distantes, donde la autoridad colonial se adjudicaría la estética occidental pero que, en este caso, se ve interpelada. Simultáneamente a la contribución que la estética Marajoara irradió en el imaginario social brasileño, coadyuvando de este modo en la construcción de un ideario nacional, propio y distintivo, el artista pernambucano produjo una revolución formal y conceptual travistiendo la perspectiva europea.

Respecto a la coyuntura histórica, su desarrollo gráfico cobraría un significado decisivo a partir de la encrucijada temporal de dos intenciones confrontadas: la celebración del Centenario con una exhibición anclada en una retórica académica que acompañaba el imaginario cultural nacionalista oficial<sup>33</sup>, y el ejercicio crítico

<sup>33</sup> El predominio de la academia se visibilizó tanto en el plano estético como en el literario. Los festejos de los Centenarios continuaron con la tradición decimonónica respetando las ficciones fundacionales de las diferentes naciones latinoamericanas. Doris Sommer ha señalado que los escritores forjaron concepciones que respondieron a muy diversos ideales sociales y estrategias políticas: *"El romance y la construcción de la nación se presentan unidos de manera fructífera en América Latina (...) Es como si América y la novela hubiesen estado destinadas a nacer juntas"*. Sommer, Doris, "Un romance irresistible. Las ficciones fundacionales de América Latina", en Homi Bhabha (compilador), *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2010, 121. La unidad a la cual se refiere Sommer fue concebida no como un término político o económico sino biológico. Desde los múltiples encuentros amorosos entre jóvenes de diferentes clases sociales y etnias, blancos, indígenas o esclavos negros, las ficciones fundacionales intentaron subsanar las brechas políticas e históricas, subrayando el amor utópico, la comunión afectiva y el romance como aspectos inaugurales de toda nación en progreso. Los romances fundacionales estimularon la creación de un imaginario familiar (y jerárquico) que se extendió al plano de la política nacional latinoamericana.

llevado a cabo por la Semana del 22 respecto al pasado local y a un presente inaugural. En dicha trama política emergió una vanguardia cultural que buscó redefinir la identidad nacional desde una posición renovadora. A ello se sumaría la implementación de ciertas políticas indigenistas que si bien fueron promovidas desde las instituciones, abrieron paso al redescubrimiento del legado indígena en el campo visual. Desde esa perspectiva, la propuesta gráfica de Do Rego puede abordarse como un desarrollo conceptual que expresaría tanto las situaciones de contactos interculturales como el posicionamiento de ruptura frente a una tradición anquilosada. En el caso de *Quelques Visages de Paris*, sus estampas contrapusieron la mirada romantizada mantenida por siglos desde Europa hacia América, revirtiendo el proceso y atesorando una sumatoria de imágenes que compendiaron historias sobre lo indígena, no de una manera lineal o descriptiva sino reinterpretando esas visualidades en el marco de una modernidad estética.

Tanto *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone* como *Quelques Visages de Paris*, reeditados posteriormente por Jorge Schwartz<sup>34</sup>, plantean interconexiones visuales y conceptuales con el componente indígena estructurante de Brasil. Entre otros aspectos, en *Légendes* encontramos referencias a la muiraquitã y a las icamiabas<sup>35</sup>. Según los relatos, las icamiabas fueron perseguidas por los hombres y luego de días y días de caminata, se detuvieron al llegar al monte Iaci Taperê (ruinas de la Luna). Pactaron una tregua pero con determinadas condiciones, una de ellas era que los hombres debían adorar a los hijos nacidos de esas uniones sexuales. Como recompensa, cada hombre recibiría la preciada muiraquitã, amuleto de la suerte y garantía de toda felicidad. En aquellas ceremonias, las Amazonas invocaban a la madre de Muiraquitã, quien les otorgaba el talismán desde el fondo del agua: de acuerdo a los deseos, el objeto aún en el agua podía asumir la forma que se pidiese antes de tornarse una piedra verde y sólida. Recordemos que en *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicada en 1928, Mário de Andrade mencionó la existencia de las muiraquitãs, amuletos que a veces las icamiabas “colocaban en los cuellos de los indígenas con quienes habían tenido intercambios sexuales, lo cual les acreditaba la fidelidad de los mismos y la expulsión de todo

---

<sup>34</sup> Schwartz, Jorge, editor, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone; Quelques Visages de Paris*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>35</sup> Nombre de las Amazonas en Brasil.

*maleficio*"<sup>36</sup>. La novela de Mário reunió una serie de mitos referidos al área amazónica vinculados con la propia historia de Brasil, narraciones que previamente Vicente Do Rego Monteiro habría ilustrado en *Légendes* (Fig. 13). En ambos confluyen anhelos de búsqueda identitaria, rasgo del modernismo brasileño, junto a la revisión del pasado cultural indígena, en este caso, amazónico.



Fig. 13. La Muiraquitán. En *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, 1923

En relación a *Quelques Visages de Paris* de 1925, Leticia Squeff mencionó la relación de los dibujos de Do Rego con el 'libro de artista', afín a las ilustraciones litográficas de Pierre Bonnard en el *Parallèlement* de Verlaine de 1900 o a los dibujos

<sup>36</sup> Lucero, María Elena, "Constructos sobre la identidad. Imaginarios femeninos y discurso colonial", en Catelli, Laura y María Elena Lucero, editoras, *Términos Claves de la Teoría Poscolonial Latinoamericana: despliegues, matices y definiciones*, UNR Editora, Rosario, CD Rom, 2012, 223.



de Picasso efectuados sobre la *História Natural* de Buffon en 1942<sup>37</sup>. Este carácter cuasi informativo o más bien cronista de imágenes, las inscribe en una vertiente poética donde conviven los textos con figuras, alcanzando una simbiosis visual lograda y de gran síntesis. La autora se ha preguntado si en la narrativa creada por el artista, en cuanto a plasmar las visiones de un jefe indígena que encontrándose en París representaría las vistas más notables de la ciudad, subyace una demanda por lo exótico o una ridiculización de esa intención. O lo contrario, la puesta en marcha de una óptica naïf apelando a un lenguaje no racionalista.

En la unión de poemas cortos en letras góticas y estampas lineales habría una inclinación por los poemas ilustrados que atraían especialmente a la vanguardia francesa. Desde ese punto de vista, la obra de Do Rego Monteiro, impresa por aquel entonces en un tiraje de lujo de 300 ejemplares<sup>38</sup>, se adecuaba a esa exigencia cultural. Conformando un objeto de arte de gran valor estético, *Quelques Visages de Paris* constituye una parodia de los relatos de viajes de la etapa colonial durante el siglo XVI y ofrece una “*crítica a colonização e a destruição da natureza selvagem. Lamenta que índios estejam embalsamados, e que plantas e animais fiquem presos em jaulas ou estufas artificiais. Ele inverte a lógica da sociedade europeia, mostrando sua brutalidade*”<sup>39</sup>. Ello no obtura la valoración de la herencia nativa brasileña en sus trabajos, de hecho en el momento en que Do Rego realizó estas producciones resurgía un interés en estas comunidades y en su cultura material.

En los diálogos culturales a través de sucesivos contactos y fricciones interétnicas, la iconografía de la cultura Marajoara no solo se expandió como fenómeno nacional a partir de expresiones visuales del Art Decó brasileño en las décadas del 20 y 30, sino que trascendió los límites geográficos al interactuar con manifestaciones vanguardistas en una metrópolis europea. Esta renovación experimentadora dista de ser observada como una influencia o mero traslado de Brasil a Francia, implicaba un suceso de mayor profundidad. De este modo, la operatoria requiere otra mirada en la cual se ponen en juego aspectos vinculados a procesos de inversión (o reversión) cultural. Parecía ser que a comienzos del siglo XX el arte moderno de Europa se encontraba agotado en la tarea de espejarse en sí

<sup>37</sup> Squeff, Leticia, “Paris sob o olho selvagem: Quelques visages de Paris (1925), de Vicente Do Rego Monteiro”, en Miyoshi, Alex, org., *O Selvagem e o Civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, IFCH, UNICAMP, 2009, 61.

<sup>38</sup> Recordemos la edición dirigida y prologada por Jorge Schwartz en la Editora de la Universidad de San Pablo en el año 2005.

<sup>39</sup> Squeff, Leticia, “Paris sob o olho selvagem: Quelques visages de Paris (1925), de Vicente Do Rego Monteiro”, en Miyoshi, Alex, org., *O Selvagem e o Civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, IFCH, UNICAMP, 2009, 75.



mismo y que necesitaba de otros horizontes para acrecentar sus ansias renovadoras de tono primitivista, o sus búsquedas estéticas en la esfera no occidental con el objetivo de innovar en el terreno formal. En resumen, las interacciones con la historia, la sugestión del indigenismo, el pasado cultural revisitado, las leyendas y la literatura, le imprimen a los dibujos de Do Rego Monteiro un valor documental donde se condensan legado nativo, visualidad indígena, modernismo local, diseño cosmopolita y apertura internacional. La propia cultura material Marajoara constituye un conjunto de artefactos que funcionan como condensaciones de sentidos simbólicos, abarcando cerámicas, vasijas y diseños indígenas. En la producción modernista (donde incluimos al artista pernambucano) los experimentos visuales ligados a las vanguardias alimentan y recodifican el componente indígena, preexistente en los países latinoamericanos.

### **Debates sobre centro y periferia**

Los nexos entre los centros metropolitanos (de los que emanan señales culturales dominantes) y las zonas periféricas han estado atravesados por forcejeos y tracciones. Lejos de pensar en vínculos activos/pasivos de emisión y receptividad, existen tensiones entre unos y otros que modelan la complejidad de la trama social. De hecho el binomio compuesto por ambos términos fue discutido por varios autores. Hugo Achugar<sup>40</sup>, en el intento de precisar el lugar desde donde enunciamos, de definir lo que implica la periferia y de preguntarnos quiénes estamos en ella, ha señalado la presencia de periferias que forman parte de los centros y de las periferias dentro de las mismas periferias. La dificultad de establecer un mapa cultural estricto, antagónico, dual o simplista nos lleva a reconsiderar los matices que se interponen entre ambas dimensiones y sus interrelaciones, como una cadena de flujos que se permean entre sí desde la porosidad de las prácticas artísticas.

Haciendo foco en los desarrollos latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX, las circunstancias en las que pugnan centro y periferia plantean múltiples conflictos, y si bien los cánones artísticos del centro fueron apropiados o transgredidos por las periferias, “...las vanguardias latinoamericanas hicieron dramáticas

---

<sup>40</sup> Achugar, Hugo, “Fin de siglo, reflexiones desde la periferia”, en *Arte Latinoamericano Actual, Exposición, Coloquio*, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1993, 85-90.

*alteraciones de los tiempos, la lógica y los contextos de las propuestas modernas*"<sup>41</sup>, esto es, una suerte de adulteración, contaminación e infracción de los paradigmas centrales. Lo que el mismo Ticio Escobar denomina el "*desmontaje de las grandes oposiciones*" es aquello que se irradia a partir de los mecanismos de lectura de las periferias respecto a las ciudades cosmopolitas hegemónicas. Resistir o ceder, incorporar o salvaguardar. Las dinámicas culturales no son homogéneas ni lineales. Por otro lado, es necesario contemplar la raigambre política de estas diferenciaciones. Desde la óptica geográfica "*no hay por cierto países centrales ni periféricos, por lo que el concepto es exclusivamente de naturaleza política (...) Tampoco las culturas, en sí, pueden ser clasificadas en centrales y periféricas. Este carácter no surge de una cualidad intrínseca a ellas, sino tan sólo de una situación colonial (...)*"<sup>42</sup>.

Nuestras vanguardias se caracterizaron por estos movimientos dobles de revisión y renovación considerando los emergentes culturales que surgieron desde el contexto europeo, y desde ahí efectuaron una relación de inversión, en alianza con la historia local. Si en 1924 el escritor y poeta Oswald de Andrade proyectó exportar poesía local, *Poesía Pau Brasil*, en la gráfica de Do Rego Monteiro la tradición Marajoara se amalgama con una poética de vanguardia. En *Quelques Visages de Paris* las representaciones gráficas transgredieron la concepción espacial característica de la perspectiva clásica, impulsando la circulación de diagramas planimétricos apoyados en la abstracción y aunando experimentación, vanguardismo e indigenismo en clave latinoamericana, un cubismo 'tropicalizado' o 'primitivista' según el poeta Haroldo de Campos<sup>43</sup>. Y las *Légendes*, dibujadas en una clave estética en sintonía con el Art Decó, no dejan de remitirnos a los nudos simbólicos más profundos de la extensa Amazonia brasileña.

Estos vínculos, heterogéneos, mestizos y plurales, han identificado gran parte de los movimientos culturales de la modernidad en América Latina. Una de las bases de estos intercambios estéticos y simbólicos ha sido la traducción cultural, una

<sup>41</sup> Escobar, Ticio, "Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares", en Mosquera, Gerardo, comp., *Adiós Identidad. Arte desde América Latina. Foros Latinoamericanos I y II*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Editorial Lápis, Madrid, 1999, 32.

<sup>42</sup> Colombres, Adolfo, *Teoría Transcultural del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004, 272.

<sup>43</sup> Para Haroldo de Campos, Do Rego Monteiro fue un pionero del concretismo en Brasil. De Campos, Haroldo, "Construtivismo no Brasil. Concretismo e Neoconcretismo", en Ferreira, Glória, *Crítica de Arte no Brasil: temáticas Contemporâneas*, FUNARTE: Rio de Janeiro, 2006, 115-126.

estrategia dinámica que ha ocasionado la subversión de los valores dominantes. De acuerdo a Nelly Richard

*"La verticalidad del eje Norte/Sur supone que la jerarquía del centro condena la periferia a los efectos miméticos de una recepción pasiva. Sin embargo, los procesos de traducción cultural siempre generan desconexiones violentas entre, por un lado, la matriz de asignación hegemónica del sentido y, por otro, la materialidad específica de los contextos locales que se rebelan contra la univocidad de su captura homogeneizante en el lenguaje de referencia metropolitano"*<sup>44</sup>.

En el caso de Vicente Do Rego Monteiro, el peso del contexto local se transparenta desde la historia contemporánea a su producción, desde el interés de los estudios sociales a la cuestión indígena, y especialmente desde el atractivo que despertó en la mayoría de los modernistas brasileños el resurgir de la herencia local. Ese conjunto de elementos se friccionaron con las experiencias de vanguardia y dieron lugar a resultados inéditos, producciones visuales notables y de peso artístico y/o literario inestimable. Como ejemplo acabado de estas operatorias, recordemos el sugestivo dibujo que Do Rego Monteiro colocó debajo del prólogo introductorio del editor de *Quelques Visages*: del Arco de Triunfo parisino nacía un globo terráqueo con el mapa americano y la palabra "Amerique". Dos elementos aparentemente contrapuestos donde podría observarse la noción de civilización con el Arco, y el mundo primitivo con América<sup>45</sup>. Más allá de estas lecturas, no cabe duda que el artista pernambucano alcanzó una síntesis sobre la problemática modernista desde un ángulo latinoamericano. Sea un indígena que escribía en francés y dibujaba con líneas Marajoaras, o sea la figura femenina que atesoraba la Muiraquitá, lo cierto es que estas representaciones sellaron un imaginario cultural mixto y de gran potencia visual.

Fecha de recepción: 07/10/16

Aceptado para publicación: 04/02/17

---

<sup>44</sup> Richard, Nelly, "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de 'Sur'", *¿Podemos seguir hablando de arte latinoamericano?*, ramona 91, Fundación Start, Buenos Aires, 2009, 25-26.

<sup>45</sup> Squeff, Leticia, "Paris sob o olho selvagem: Quelques visages de Paris (1925), de Vicente Do Rego Monteiro", en Miyoshi, Alex, org., *O Selvagem e o Civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, IFCH, UNICAMP, 2009, 78.

## Referencias Bibliográficas

- Achugar, Hugo, "Fin de siglo, reflexiones desde la periferia", en *Arte Latinoamericano Actual, Exposición, Coloquio*, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1993, 85-90.
- Aguilar, Gonzalo, "Modernismo", en Altamirano, Carlos, director, *Términos críticos de Sociología de la cultura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, 180-186.
- Alves Roiter, Márcio, "A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro", *Revista UFG, Dossiê Art Déco*, Julho 2010, Ano XII n° 8, Universidade Federal de Goiás, Brasil, 2010, 19-27.
- Cardoso de Oliveira, Roberto, "El movimiento de los conceptos en la Antropología", en Grimson, Alejandro, et al., *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2004, 35-52.
- Colombres, Adolfo, *Teoría Transcultural del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Corrêa, Mariza, "Breve esbozo de la antropología brasileña reciente (1960-1980)", en *Alteridades, Antropología*, UAM, Iztapalapa, México, 1993, 13-16.
- De Campos, Haroldo, "Construtivismo no Brasil. Concretismo e Neoconcretismo", en Ferreira, Glória, *Crítica de Arte no Brasil: temáticas Contemporâneas*, FUNARTE: Rio de Janeiro, 2006, 115-126.
- De Souza Neves, Margarita; Rolim Capelato, Maria Helena, "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política", en Terán, Oscar, coord., *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2004, 99-208.
- Eagleton, Terry, *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- Escobar, Ticio, "Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares", en Mosquera, Gerardo (Comp.), *Adiós Identidad. Arte desde América Latina. Foros Latinoamericanos I y II*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Editorial Lápis, Madrid, 1999, 25-41.
- Gelado, Viviana, "El primitivismo antropofágico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular", en *Poéticas de la Transgresión. Vanguardia y Cultura Popular en los Años Veinte en América Latina*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2008, 161-235.
- Lucero, María Elena, "Constructos sobre la identidad. Imaginarios femeninos y discurso colonial", en Catelli, Laura y María Elena Lucero, editoras, *Términos Claves de la Teoría Poscolonial Latinoamericana: despliegues, matices y definiciones*, UNR Editora, Rosario, CD Rom, 2012, 219-233.
- Lucero, María Elena, "La apertura modernista", en *Tarsila modernista desde América contemporánea*, Nuevas Lecturas de la Historia N° 36, Revista de la Maestría en

- Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja, Búho Editores, 2015, 49-75.
- Moura de Figueiredo, Aldrin, “O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do Século XX”, *Projeto História N° 41, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, Pontificia Universidad Católica de São Paulo, 2010, 316-336.
- Neiburg, Federico, “Etnocentrismo/Relativismo”, en Altamirano, Carlos, director, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, 89-92.
- Richard, Nelly, “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de ‘Sur’”, *¿Podemos seguir hablando de arte latinoamericano?, ramona 91*, Fundación Start, Buenos Aires, 2009, 24-30.
- Schwartz, Jorge, *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1991.
- Schwartz, Jorge, editor, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l’Amazonie; Quelques Visages de París*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- Schwartz, Jorge, “¿Do Rego Monteiro, antropófago?”, *Diario de Poesía, Dossier Poesía y Pintura*, N° 74, Mayo-Julio 2007, Buenos Aires, 2007, 21-23.
- Squeff, Leticia, “Paris sob o olho selvagem: *Quelques visages de Paris* (1925), de Vicente Do Rego Monteiro”, en Miyoshi, Alex, org., *O Selvagem e o Civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, IFCH, UNICAMP, 2009, 57-81.
- Sommer, Doris, “Un romance irresistible. Las ficciones fundacionales de América Latina”, en Homi Bhabha (compilador), *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2010, 99-134.
- Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2007.